داليّة ابن اللبانة الأندلسي في ضوء منهج النقد الجمالي

Ibn al- Labbana's *Dāliya* Poem in Light of Aesthetic Criticism

Dāliyyah Ibn Labbānah al-Andalusi Menurut Metode Kritikan Estetik Kesusteraan

منذر ذيب كفافي*

مستخلص البحث

يعد منهج النقد الجمالي أحد أهم مناهج النقد الأدبي المهمة في العصر الحديث، وتتجلى أهميته بصورة خاصة في تحليل النّصوص الأدبيّة القديمة. وقد اعتمده في دراسة القصيدة الدالية لابن اللبانة الأنلسي وتحليلها سعيًا بذلك لأن لا تتوقف الدراسات النقدية للإنتاج الأدبي والشعري في اللغة العربية عند بعض المصطلحات والقوالب والقواعد والنظريات والمعايير النقدية المستقرة التي اعتاد عليها الباحثون ودرجوا على ترديدها في دراساقم دون محالة للتجديد وتطوير. وبذلك يرى الباحث أنه يمكننا أن نضمن نمو المناهج النقدية وتطورها، ونضمن كذلك تطور الدراسات النقدية الأدبية في تحليل النصوص الشعرية، وبذلك ترفد الساحة النقدية بمفاهيم نقدية تطبيقية جديدة.

الكلمات الأساسية: مناهج النقد الأدبي، منهج النقد الجمالي، الشعر، الشعر، ابن اللبانة.

---

* أستاذ مشارك في الأدب القديم ونقده في جامعة الملك سعود، الرياض، المملكة العربية السعودية، البريد الإلكتروني: mundrkafafe@yahoo.com

Abstract

Aesthetic criticism is considered as one of the most important methods of literary criticism in modern times. Its importance can be even greater in the study and analysis of old classical literary texts. The writer has applied this method to study and analyze the *Dāliyah* poem composed by the Andalusian poet Ibn al-Lubbanah. The aim of the study is to help critical studies of Arabic literary and poetic works to go beyond confining themselves to some already established concepts, molds, rules and theories of literary criticism which researchers have been accustomed to and which they use with any effort at renewing and developing them. By so doing, the author believes that we can ensure the progress of critical literary studies and analysis of poetic products in a way that will enrich it with new theoretical and applied concepts.

Keywords: methods of literary criticism, aesthetic literary criticism, poetry, Ibn al-Labbānah.

Abstrak

Kritikan estetik merupakan salah satu metode penting dalam kritik sastera dalam zaman moden. Kepentingannya menyerlah lebih-lebih lagi dalam kajian dan analisa teks sastera klasik. Penulis mengaplikasikan metode ini dalam kajian dan analisanya tentang qasidah penyair Andalus Ibn al-Labbānah. Kajian ini bertujuan untuk membantu kajian lebih kritikal tentang sastera dan syair dalam bahasa Arab berbanding dengan tumpuan sekarang hanya kepada konsep, bentuk, kaidah dan teori tentang kritik sastera yang sudah ada dan tetap digunakan tanpa ada usaha untuk memperbaharui dan membangunkannya lagi. Dengan itu, penulis berpandangan bahawa kemajuan dalam kajian tentang kritik sastera dan analisa hasil syair sebagai cara untuk memperkayakannya dengan konsep baharu secara teori dan gunaan kita dapat berjalan dengan baik.

Kata kunci: Metode kritik sastera, metode kritik estetik, qasidah, Ibn al-Labbanah.

مقدمة

يستمدّ الموضوع أهميته من أهمية الشعر أولاً، فهو من أعرق الفنون عند الأمم كلّها، فدارس النقد يلاحظ أهمية اللغة الشعرية، ذلك أن الأدب عامة والشعر خاصة يحاول في استعماله للغة استغلال كلّ طاقاتها المعجمية، والصوتية، والتركيبية، والإيقاعية، والبلاغية، ومن ترابط هذه العناصر تنشأ الوظيفة الجمالية له.

فالهدف من هذه الدراسة بيان كيفية استخدام المناهج الحديثة وتطبيقها على

الشعر العربي القديم، وتذوقه، وكشف خصوصيته، وبيان مواطن الجمال فيه، عبر تحليل مقوماتها الأساسية، سواء أكان ذلك على مستوى تركيب الجملة، أم على مستوى تركيب النصّ عامّة.

تعنى هذه الدراسة بالتعبير عن بيان تجربة الشاعر، وتعرية نصّه، وإظهار خصائصه وسماته الجمالية، كما تسعى للوقوف على العناصر الموجودة فيه والتي جعلت منه نصًّا أدبيًّا.

وستعتمد الدراسة على المنهج الجماليّ لتأدية هذا الغرض، وهو أحد المناهج التي تتميز بالجمع بين العلمية والتذوق، وسيقوم المنهج باستكشاف ظواهر النصّ وخصوصياته، ودلالاته، وذلك من خلال مستويات التحليل الجمالي المختلفة، فقيمة النصّ من خلال المنهج الجمالي تقوم على إبراز ما فيه من خصوصيات لغوية جمالية تخصب العمل الأدبي بطاقة عالية من الحيوية والتفاعل.

ومن الدراسات السابقة التي تناولت الحديث عن الجمال وأثره في النصّ الأدبي: دراسة بعنوان: "الأسس الجمالية في الإيقاع البلاغي في العصر العباسي" للدكتورة ابتسام باحمدان، ودراسة بعنوان: "جماليات الشعر العربي" للدكتور هلال الجهاد، ودراسة بعنوان: "في النقد الجمالي: رؤية في الشعر الجاهلي" للدكتور أحمد محمود خليل، ودراسة بعنوان: "المغامرة الجمالية للنص الشعري" للدكتور محمد صالح عبيد، ودراسة بعنوان: "النقد الجمالي وأثره في النقد العربي" للدكتور روز غريب، وغيرها من الدراسات.

العمل الأدبي الفني في ضوء المنهج الجمالي: آراء وأنظار

إن العمل الأدبي الفني – كما يرى عز الدين إسماعيل – ليس صدى للواقع أو تصويراً دقيقاً له أو نقلاً لظاهرة أو ناحية، صحيح أن الواقع قد يكون المادة التي يتغذى عليها العمل الأدبي الفني، ولكن العمل بعد خلقه لا يحمل آثار ذلك الواقع،

وإن بقيت بعض هذه الآثار يكون العمل الأدبي الفني قد ابتلعها ليقطع صلتها بالواقع، فالصورة المصنوعة أفضل من الصورة الطبيعية.[1]

وهناك سؤال يفرض نفسه علينا الآن ألا وهو: إن كانت هذه هي نظرة أصحاب هذا المنهج في تعريف العمل الأدبي الفني وطبيعته، فأين يكمن الجمال في الأعمال الأدبية الفنية إذن؟

يذهب أنصار هذا المنهج إلى إمكانية معرفة ظاهر الأشياء لا حقيقتها الجوهرية، فجمال العمل الأدبي الفني يجب أن ينحصر في دراسة الشكل دون الغوص إلى عمق العاطفة التي هي شخصية الفنان أو المنشىء، وهذا الجمال الشكلي يكون في العناصر الآتية:[2]

أ – الصياغة: فالكلمات لا يمكن أن يكون لها دلالة جمالية إلا إذا وجدت في سياق العمل الإبداعي.

ب – التصوير الفني: ويشمل الصور البلاغية، والأسطورة، والرمز.

ج – الموسيقى: ومنبعها العلاقات اللّغوية بين المفردات، والأصوات.

د – الإيقاع: وينشأ من العلاقات اللغوية والنبرات، والأصوات اللغوية، وتكرار الوحدة الموسيقية.

وتتحقق هذه القيمة الجمالية بانتظام بين عناصر الشكل وتناغمها من صور، وأصوات، وموسيقى، وإيقاع.

ومعرفة الجمال في العمل الأدبي الفني من خلال المنهج الجمالي يتمّ على درجات:[3] 1. القراءة، 2. النقد، 3. الأسلوبية.

---

[1] إسماعيل، عز الدين، **الأسس الجمالية في النقد الأدبي** (القاهرة: دار الفكر العربي، 1974م)، ص186.

[2] انظر حول هذه العناصر عند: غريب، روز، **النقد الجمالي وأثره في النقد العربي** (بيروت: دار العلم للملايين، 1952م)، ص81، وطاهر، علي جواد، **مقدمة في النقد الأدبي** (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1979م)، ص437-438.

[3] إمبرت، أندرسون، **مناهج النقد الأدبي**، ترجمة: الطاهر أحمد مكي (القاهرة: مكتبة الآداب، د. ت)، ص180.

وأمام هذه المكونات يجد الدارس نفسه أمام أربع كلمات: شكلي، وفني، وجمالي، وأسلوبي، وكلّها صارت مصطلحات تهتم بإضفاء الأهمية في النقد الأدبي على الجانب الشكلي الخارجي، وتهوين أهمية المحتوى.[1]

وعندئذ يجد الدارس نفسه أمام سؤال آخر، وهو: كيف يُحكم على العمل الأدبي الفني جمالياً؟

يمكن القول: إن الناقد حين يصدر حكماً جمالياً على العمل الأدبي الفني فإنه يكون في أحد أمرين: فإما أن يتحدث عن نص هذا العمل فيوضِّح ما فيه من جمال وقُبح، أو أنه يتحدث عن إحساسه الشخصي إزاء هذا العمل، ويمكن القول: إن الحكم الذاتي على العمل الأدبي الفني لا يُعَدُّ حكماً جمالياً بالمعنى الصحيح.[2]

ويرى أنصار هذا المنهج أنه يجب ألاّ يقوّم العمل الأدبي الفني لأجل أي شيء، بل يجب أن يقوّم بما يقدمه من متعة جمالية مباشرة. ويرفضون كذلك كلّ رؤية تقويمية تحكم على العمل الأدبي الفني من وجهة نظر أخلاقية، أو اجتماعية، أو تاريخية، أو سياسية، وذلك لأن الحكم على الأعمال الأدبية الفنية حكماً جمالياً في ظل قوانين معينة يجعل الناقد يترك النقد الجمالي ويتجه إلى التفكير العلمي، وعندئذٍ يتوقف الناقد عن التأمل الجمالي.[3]

والحقُّ أن أصحاب المنهج الجمالي لا يستبعدون السياق التاريخي الاجتماعي للعمل، فهم يطلبون من التاريخ والواقع الاجتماعي كلّ شيء، ولكنهم بعد ذلك يلصقون أبصارهم بالنصِّ، وهو في نظرهم موضوع فعلي معقد ومغلق، ومكثف ومليء بالمعاني التي تشع من بؤرة مقصودة.[4]

---

[1] طاهر، علي جواد، **مقدمة في النقد الأدبي**، ص434.

[2] الأهواني، أحمد فؤاد،" تقدير الجمال "، **مجلة الكاتب**، 1948م، العدد 28، المجلد 7.

[3] توفيق، سعيد، **الخبرة الجمالية: دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية** (بيروت: المؤسسة الجامعية، 1992م)، ص332.

[4] إمبرت، أندرسون، **مناهج النقد الأدبي**، 172، وانظر حول ذلك: تادييه، جان إيف، **النقد الأدبي في القرن العشرين** (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، 1993م)، ص25.

وقد قدّم المنهج الجمالي فائدة كبيرة للنصوص العربية الأدبية القديمة، وذلكم أن النصوص الأدبية القديمة مقيدة بقيود وأُطر ليس من السهل تجاوزها والتعدي عليها، وهذه القيود تجعلها مقيدة بآفاق مرسومة مسبقاً، وتبعدها عن مسايرة الحياة وتطورها، والمنهج الجمالي يساعد هذه النصوص على منحها حياة جديدة مواكبة لتطورات الحياة، وفي هذا إثبات لحيوية هذه النصوص وفعاليتها، وعدم جمودها.

وعلى الرغم من هذه الأهمية والقيمة للمنهج الجمالي غير أنه تعرض لمجموعة من الانتقادات منها: أنه يفضل الأدب الفني بألغازه وأشكاله ورموزه ؛ لأن مثل هذا العمل يسمح للمحلل بحرية أوسع، وكذلك أنه يفضل لُغة علمية حملت النقاد على أن يلغوا من التحليل الجوانب النفسية، فضلاً عن أنه يجرد العمل الإبداعي من أي عواطف، ويعزله عن الظروف الاجتماعية، والسياسية، والأخلاقية (سيرة صاحبه).[1]

ومعروف أن الأعمال الأدبية الفنية نابعة من روح العصر الذي عاشه المبدع، ومن هنا يمكن القول: إن معرفة مثل هذه الظروف الاجتماعية، والسياسية، والنفسية، والأخلاقية المحيطة بالنصّ ضرورة من ضرورات فهم العمل الأدبي الفني بشكل عامّ.

فيمكن الاستناد إلى القول بأن هذه الظروف مجتمعة هي عامل من عوامل إبداع النصّ، فالنصّ لهو كما تشير إحدى الدراسات بقولها: "أستطيع القول بأني أحاول النظر في العلاقات الداخلية في النصّ دون عزله ودون إغلاقه على نفسه، بل إني أنظر إلى النصّ مستقلاًّ، وأحاول أن أقارب ممارسة هذه الاستقلالية؛ أرى فيها كياناً ينتج دلالة خاصّة، ناظرة في متن النص الأدبي، وفي نسيج هذا المتن وفي العلاقات فيه، وأنا في ذلك لا أخفي خشيتي من أن يبقى مفهوم استقلالية النص مجرد كلام، أو مجرد مفهوم وصفي، غريب في الفعل النقدي، وغائب عن الممارسة"[2].

---

[1] راجع هذه الانتقادات وغيرها عند: إمبرت، أندرسون، **مناهج النقد الأدبي**، ص174، وهلال، محمد غنيمي، **النقد الأدبي الحديث** (القاهرة: دار نهضة مصر، د. ت)، ص317.

[2] العيد، يمنى، **في معرفة النص** (بيروت: دار الآداب، ط4، 1999م)، ص12.

ثم إن كان الأدب أساساً هو التعبير عن الجمال، فإن الفكرة هي عماد العمل الإبداعي؛ لأنَّ العمل الأدبي الفني كلٌّ لا يتجزأ، والجمال ينسحب على الشكل والمضمون معاً، فضلاً عن ذلك فإن هذا المنهج يهتم بالجانب الشكلي من إيقاع، وموسيقى، وصور، وهذا يجعله يقترب كثيراً من المنهج الأسلوبي في التحليل، لذلك تمّت الإشارة سابقاً إلى أن الدارس للمنهج الجمالي يجد نفسه أمام مجموعة من المصطلحات الدالة على هذا المنهج منها: الأسلوبي. فإحدى درجات معرفة الجانب الجمالي في النص هي الأسلوبية كما أشير سابقاً، وهذا الأمر يدل على تقارب المناهج النقدية من بعضها، وهذا يبدو جلياً عند تحليل النصوص جمالياً.

المنهج الجمالي تطبيقاً (دالية ابن اللّبانة الأندلسي نموذجاً)

سيعمد البحث في هذا االفصل إلى دراسة دالية ابن اللبانة الأندلسي[1] ومطلعها:[2]

تبكي السماء بمُزنٍ رائحٍ غادي على البهاليل ِمن أبناء ِعبادِ

وسيتم تطبيق المنهج الجمالي في دراسة هذه القصيدة، وذلك من خلال دراسة جمالية الوصف، وجمالية الحكمة ودورها في بناء النصّ، وجمالية التشكيل اللّغوي والإيقاعي، وجمالية التناسق، والتآلف والتتالي في مكونات القصيدة، علماً بأن هذه الدراسة الجمالية تتطلب الجمع بين هذه الجماليات بغيةَ الوصول إلى الطاقة الجمالية العامّة في القصيدة، لأن تفاصيل العمل الإبداعي لا تفهم على وجهها السليم إلا من حيث علاقتها بالمبدأ الكلي الذي تدور حوله.

---

[1] أبو بكر محمد بن عيسى بن محمد الداني اللخمي، المعروف والمشهور بابن اللبانة نسبة إلى مهنة أمه التي ذكر المؤرخون اشتغالها ببيع اللبن، وعرف بشاعر الوفاء وريحانة الأمراء، ولا توجد إشارة في المصادر إلى تاريخ مولده، وتجمع المصادر على أن وفاته كانت (50هـ)، وعرف عن صفاته الخلقية أنه كان قصيراً هزيلاً، أما صفاته الخلقية فقد كان شاعراً مبدعاً، ذكياً، ذا نفس قلقة وكان كثير التجوال والترحال. انظر ترجمته عند ابن اللبانة، محمد بن عيسى 507هـ، **ديوانه**، تحقيق: منجد بهجت (كولالمبورا: مركز البحوث، الجامعة الإسلامية العالمية، 2001)، ص15- 39.

[2] انظر تخريج القصيدة في ديوانه حيث قام المحقق بالرجوع إلى أربعة عشر مصدرا لتوثيقها، ابن اللبانة، **ديوانه**، ص138.

ولا سيّما أن الاهتمام باللُّغة يتصدر اهتمام صانع العمل الأدبي، وهذه اللغة في تشكيلاتها تُعَدُّ استفزازاً للمتلقي، ويُسمَّى هذا الاستفزاز دوماً بالجمالية وهذا يخلق نوعاً من التواصل بين النّصِّ والمتلقِي.[1] وذلك أن النص هو محور الأدب الذي هو فعالية لغوية انحرفت عن مواصفات العادة والتقليد، وتلبست بروح متمرّدة رفعتها عن سياقها الاصطلاحي إلى سياق جديد يخصها ويميزها.[2]

بين يدي القصيدة

شعر الرثاء غرض أصيل من أغراض الشعر العربي في الأندلس، فقد كان رثاء المغاربة للممالك الزائلة أكثر روعة من رثاء المشرق، فقد أشجاهم أن يرَوا ديارهم تسقط بلداً بعد بلد بين أيدي الغرباء، فبكوها بكاء من يبكي على فراق وطن أحبه.[3]

ومن هؤلاء الشعراء وأشهرهم ابن اللبانة الأندلسي، وقد كانت صلة الشاعر بالمعتمد بن عباد أكثر من شاعر بلاط، فقد أحبّهم حبًّا شديدًا، واشتغل بإظهار مكارمهم، حتّى إنه ألّف كتاباً سمّاه: "الاعتماد في أخيار بني عباد".[4]

ولعلّ السبب في ذلك أن بني عباد أعظم ملوك الطوائف قوّة وجاهاً[5]، لذلك برع الشاعر في تصوير مآثرهم، وهذا أمر طبيعي فحين سُئِل البحتري مرّة عن سبب تفوق رثائه على مديحه قال: "من تمام الوفاء أن يعلو المدح الرثاء".[1]

---

[1]: راجع حول هذه الفكرة عند: أوكان، ستيفن، **دور الكلمة في اللغة**، ترجمة: كمال بشير (القاهرة: دار غريب، ط12، 1997م)، والأسعد، محمد، **مقالة في اللغة الشعرية** (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات، ط1، 1980م)، ص35-98.

[2] الغذامي، عبدالله، **الخطيئة والتكفير** (جدة: النادي الأدبي، ط1، 1985م)، ص6.

[3] الركابي، جودت، **في الأدب الأندلسي** (القاهرة: دار المعارف، د.ت)، ص114.

[4] المقري، التلمساني أحمد بن أحمد 1041 هـــ، **نفح الطيب في غصن الأندلس الرطيب**، تحقيق: يوسف البقاعي (بيروت، دارالفكر، 1998م)، ج5، ص378-388.

[5] انظر مزيداً من الحديث عن قوتهم وجاههم: ابن خلكان، أحمد بن محمد بن إبراهيم 618ه، **وفيات الأعيان وأنباء أهل الزمان** (بيروت: دار الثقافة)، ج3، ص21.

وتتركز هذه القصيدة حول أربعة فصول كوّنت هيكلها جمالياً، ويمكن توضيحها بالآتي:-

الفصل الأول: أثر الزمان والدهر (الأبيات 1 – 10).

الفصل الثاني: ذكر مناقب بني عباد ومآثرهم (الأبيات 11 – 39).

الفصل الثالث: وصف حالة ترحيل بني عباد (الأبيات 40 – 46).

الفصل الرابع: عودة للحديث عن صفات بني عباد (الأبيات 47 – 56).

وتبدو هذه القصيدة الطويلة شكلياً متعددة الموضوعات، ولكنها في المستوى الباطني ذات صلة تربط بعضها ببعض، ولا شك أن الاتجاه السائد في النقد المعاصر لا يكاد يختلف على أن النصّ متعدد الدلالات والإمكانات من ناحية الدراسة الفنية، ولا ريب كذلك أن هذه التعددية في الدلالات والإشارات تعود إلى خصوبة النصّ الشعري المحلل، وإلى طبيعة المنهج الذي يطبق على هذا النص، فكلما كان المنهج حيوياً كانت الدلالات كذلك.

وسيحاول الباحث تطبيق معالم المنهج الجمالي على هذا النصّ، مع عدم إغفال دور الانتقادات التي وجهت لهذا المنهج في عملية كشف معالم هذا النصّ، فالهدف من التحليل هنا بيان مدى الحزن والألم الذي يشعر به الشاعر تجاه ما حلّ ببني عباد، وقد استطاع التعبير عن ذلك من خلال استخدامه مجموعة من الأساليب الشكلية الجمالية.

يبدأ النصّ ببيان أثر الزمان أو الدهر [2] في انهيار دولة بني عباد، فهذا الفصل يصور ضربة الزمان اللازمة وصفعته الشديدة، فهو يتحدث عن دولة كانت شامخة عزيزة كريمة تتسم بالقوّة والشجاعة، فكانوا كالجبال التي ترسخ قواعدها في الأرض،

---

[1] الأصفهاني، أبو الفرج علي بن الحسين (ت356هـ)، **الأغاني** (بيروت: دار إحياء التراث العربي، ط1، 1994م)، ج21، ص42.

[2] انظر مزيداً من الحديث عن الزمان وآثاره عند: الجهاد، هلال، **جماليات الشعر العربي** (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، 2007م)، ص87-95.

وكانوا في ديارهم كالأسود قوّة وشجاعة، وعزيمة، وكانت الشعوب تقوم بخدمتهم، متحدثاً في الوقت ذاته عن قوّة رماحهم وسيوفهم، ولكن جاء الزمان بقوته وسطوته وفعل فعلته بهم، فقد هدت هذه الجبال، وأصبحت هذه الأزهار اليانعة على غير ما كانت عليه، وكلمت السيوف، وسلبت الرماح، وذهبت مملكة النور والخير، والسيادة صارت عبودية،ولم يعد هناك من يقوم بخدمتهم،فيقول واصفاً ذلك: [1]

تبكي السماء بمُزنٍ رائحٍ غادي على البهاليل مِن أبناء عِبادِ
على الجبال التي هُدّتْ قواعِدُها وكانت الأرضُ منهم ذات أوتادِ
والرابياتُ عليها اليانعاتُ ذوتْ أزهارُها وغَدتْ في خَفض أوتادِ
عريسةٌ دخلتْها النائبات على أسَاودٍ لهُم فيها وآسادِ
وكعْبةٌ كانت الآمالُ تخدمها واليومَ لا عاكفٌ فيها ولا بادي
تلكَ الرِّماحُ رماحُ الخطِّ ثقفها صرْفُ الزمانِ ثِقافاً غير معتادِ
والبِيضُ بِيضُ الظّبى فلّت مَضارِبُها أيدي الرَّدى وثنتها دون أغمادِ
لّما دنا الوقتُ لم تخلف له عدةٌ وكلُّ شيءٍ لميقاتٍ وميعادِ
كمْ من دراريِّ سعدٍ قد هوتْ ووهتْ هُناك من دُررٍ للمجدِ أفرادِ
نور على نُورٌ فهذا بعد نعمتهِ ذوى، وذاك خَبا مِن بعد إيقادِ

يلحظ أن الشاعر منذ البداية يعبر عن حزنه لما حلّ ببني عباد من خلال استعماله للاستعارة في قوله (تبكي السماء)، ووجود هذا الفعل في البداية يدل دلالة مباشرة على موضوع القصيدة، ويعبر عما في نفس الشاعر.

وبهذا تكمن جمالية الفصل الأول في أنه يقع موقع الرأس من الجسد، فالفصول الأخرى اللاحقة جاءت تكثيفاً له، وكذلك تصبح كلمة (تبكي) هي المفصل في القصيدة، وهي الموضحة لهدف الشاعر من القصيدة، وهذه قدرة من الشاعر فهو

[1] ابن اللبانة، **ديوانه**، ص138 – 139.

استعمل اللغة وصورها الأولية، ولكنه كثفها من خلال الاستعارة، واستطاع إمساك الريشة لصقل هذه الصورة وإخراجها إلى حيز الوجود.

وهذه استعارة جمالية، وأيّ جمالية هذه التي تضفي الحركة على الجماد، فهو يحاول من تجربته الشعرية أن يزعزع العالم المادي المتجمد، ويخلقه خلقاً نفسياً جديداً يزيل الثبات عنه، فبكاء السماء هو تجسيد لهذا الفعل، فمثل هذه التعبيرات المجازية تضيف بُعداً جماليًّا يضاف إلى جمالية النص.

ومما يزيد من جمالية هذه الشريحة أنه استخدم في المطلع ظاهرة التصريع في كلمتي (غادي، عباد)، والتصريع هو جعل المصراع الأول من البيت كآخر المصراع الثاني [1]، وتظهر أهميته الجمالية في أن القافية تتكرر مرتين في نهاية الشطر الأول وفي نهاية الشطر الثاني، وهذا خروج عن المألوف، ويضفي التصريع على القصيدة وحدة النغم والموسيقى، ومن الضروري عدم النظر إلى هذه الظاهرة من ناحية موسيقية جمالية فحسب، فهي فضلاً عن دورها السابق فإن وجود هذه الظاهرة في البيت يعطيه بُعداً نفسيًّا عاطفيًّا شعوريًّا وجدانيًّا حزيناً مضطرباً، فالتصريع ليس تقفية الصدر والعجز فحسب، بل المساواة والمماثلة بين العروض والضرب عامة، وهذا يعني أن كلّ بيت من القصيدة مصرعًا فعلاً أو تمثلاً، وهذا التشكيل المرآتي للبيت هو الأساس للتشكيل الجمالي للقصيدة ككلّ.[2]

حتى إن استخدامه للجناس في معظم أبيات هذا الفصل يشير في دلالاته العميقة إلى ضعف بني عباد، كقوله: (ثقفها، وثقافاً) و(هوت، ووهت) و(نور، ونور) و(أساود وآساد) و(الرماح، ورماح)، فجاءت هذه الكلمات تحمل بداخلها بيان أثر

---

[1]: ابن جعفر، قدامة (ت273هـ) **نقد الشعر**، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي (القاهرة: مكتبة الكليات الأزهرية، 1979م)، ص86.

[2] انظر حول هذه الفكرة عند: بروليه، جيزيل، **جماليات الإبداع الموسيقي**، ترجمة: فؤاد كامل (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، د.ت)، ص70.

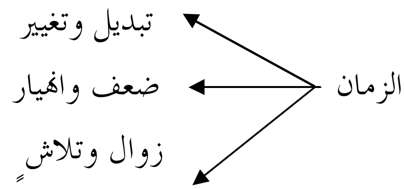
الزمان في المكان والإنسان، وهذا موروث تناقله الشعراء على مرّ الأزمان والأماكن.

وقد واكب الإيقاع في هذا الفصل معاناة الشاعر فجاءت حروف الألف الممدودة في (الرابيات، واليافعات، والنائبات، وخبا،و دنا)؛ لتتضامن مع معنى الفعل في الدلالة على الطول والامتداد،وهذا يريح الشاعر في معاناته النفسية.

ومن الضروري بالمتلقي أن يلتفت لمفردات اللّغة عند الشاعر مثلاً في قوله: (هدّت، وذوت، وهوت، ووهت) فماذا قصد منها؟ هل قصد بذلك استخدام كلمات على وزن واحد فحسب؟ أم أنه قصد من وراء ذلك ناحية موسيقية لا غير؟ إنه يريد من كلّ ذلك التعبير عن حالة الحزن التي تسيطر على ذاته، فجاءت الكلمات السابقة دالة على ذلك دلالة أكيدة، وكل ذلك بفعل الزمان صاحب اليد الكارثية في التغيير، وهذا التغيير هو للأسوأ فلا بدَّ من الخوف منه، والحزن من المستقبل.

وعند النظر في الصورة الأولى نرى توهج الشاعرية عند ابن اللبانة، فالزمان والدهر صورة مألوفة عند الجميع، فكيف استطاع الشاعر أن يرسمها ويلونها، ليتيح المجال أمام المتلقي لاستكشاف قوته وفاعليته المدمرة؟ إن الرؤية عند الشاعر ليست كما هي عند غيره، فهو يعبر عما في داخله من مرارة وحسرة، فلا بدَّ أن تظهر الصورة بهذا الشكل الجمالي المؤثر الحزين، ثم يأتي بعد ذلك مراقب جيد، ليعرف ما عبر عنه الشاعر، وما أراد بكلِّ دقة وأمانة.

فالشاعر منذ البداية يقدم قوّة الدهر أو الزمان وسطوته ضمن المنظومة الآتية:



وهناك جمالية أخرى في هذه الأبيات من خلال استخدامه لغرض الحكمة (البيت الثامن) ليعزي نفسه بأن كلّ ما حصل له ميعاد، وهذه الفكرة تكررت بشكل جمالي غير

مرّة في الفصول اللاحقة، وهذا التكرار دلالة على ألم الشاعر وحزنه، فهو يعبر عن الفكرة بأكثر من شكل أسلوبي، لتتحقق الفائدة وهي التأثير في المتلقي، واستخدام الشاعر في البيت نفسه كلمة (ميعاد) يضيف إلى الشاعر دفعة جديدة من الإحساس بالأمن وعدم الحزن، فالانهيار، والموت، والاندثار مرهون بميعاد، وليس بأي شيء آخر.

وجمالية هذه الأبيات لا تكمن في كونها مفتتح القصيدة أو جمالية الإيقاع اللُّغوي وتشكيلاته الفنية فحسب، بل كذلك من خلال تجسيدها للأواصر الاجتماعية، فحزن الشاعر، وألمه من قوّة الزمان تمثل شعوره بغيره، وجمالية الناحية الاجتماعية هي التي سيرت القصيدة ونمتها، وجعلت المتلقي منتبهاً لما سيقوله الشاعر، وكأنه يعيش الحدث ومجرياته، ولا ريب في ذلك فالشاعر كان محباً لهم، فلا أقل من أن يصور حزنه عليهم اجتماعياً.

ثم ينتقل ليبين صفات بني عباد ومآثرهم في الفصل الثاني من القصيدة إذ يبدأ هذا الفصل بقوله: [1]

يا ضيفُ أقْفرَ بيت المكرُمات فخُذْ	في ضمِّ رحْلك واجمع فضْلة الزادِ
ويا مؤمِّل واديهم ليسكنَه	خفَّ القطينُ، وجفَّ الزرعُ في الوادي
ضلّت سبيلُ النَّدى بابن السبيل فَسِر	لغيرِ قصدٍ، فما يَهديك من هادِ
وأنْتَ، يا فارس الخيْل الّتي جعلت	تختالُ في عُددٍ منهم وأعْدادِ
ألقِ السلاحَ وخلّ المشرفي فقد	أصْبحْتَ في لهواتِ الضَّيغم العادي

فهو يعزي الغادين والرائحين ببني عباد من الضيوف، وابن السبيل،و الفرسان، فهم ملاذ للمحتاجين،وعندما اختار الشاعر أشخاصاً بعينهم لبيان حاجتهم لبني عباد كان قـــد أحسن الاختيــــار، فـــمعروف أن الضيف، وابن السبيل، والفارس، هم أكثر الأشخاص حاجة للرعاية والإكرام والمواساة ؛ نظراً لما يلاقونه من شدة وتعب وغربة.

[1] ابن اللبانة، **ديوانه**، ص139.

ومن الجماليات التي استخدمها الشاعر في هذه الأبيات (أداة النداء) في قوله: يا ضيف، ويا مؤمِّل، ويا فارس، وهي أداة نداء للبعيد، وقد أفادت بعد هؤلاء عن أماكن بني عباد نتيجة ما حلّ بهم من دمار وزوال، بعد ما كانت ديارهم مرتعاً خصباً للمكرمات، والخيرات، والقوّة.

ويلمح استخدام الشاعر لجمالية أخرى في هذه الأبيات وهي اعتماده على أفعال الأمر غير مرّة فيها، كما في قوله: (فخذ، فسر، وألق، وخلِّ) وهي تدلّ نفسيًّا على ما يعانيه الشاعر من حزن وألم، فهو يخاطب الضيوف وأبناء السبيل والفرسان بصيغة الأمر لبيان عظم المصيبة، فقد أدت هذه الأفعال وظيفة دلالية في الأبيات والقصيدة بشكل عامّ.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن استخدام الشاعر أسلوبي: النداء والأمر تأكيد ضمني على وجود عنصر الحوار في هذه الأبيات، وهذا الأسلوب يُعطي الأبيات نوعاً من الوحدة، والتماسك، والتناسق، ومن خلال هذا الأسلوب الحواري الضمني تتحقق فائدة تسلسل الأفعال، والصور، والمعاني بشكل متنامٍ.

فأسلوب الحوار يُعَدُّ أداة فنية تدلّ على دخائل النفوس، ويُسهم كذلك في توضيح المواقف والرؤى والأفكار، وهو وسيلة لتقديم حدث وحركة، بل إن احتواء النصّ على عنصر الحوار ساعد في الكشف عن غوامضه وإشكالياته.[1]

ثم يأتي الشاعر في هذه الأبيات بجمالية أسلوبية أخرى تَمَثَّلَتْ في التضمين البلاغي (البيتان 14+15)، وهذه قدرة من الشاعر بأن يأتي ببيتين لبيان معنى واحد، وهو عندما اختار الفارس الشجاع؛ ليكون مدار الحديث في هذين البيتين، دلّ ذلك وبشكل أكيد على ما تميز به بنو عباد من شجاعة، وقوّة، وفروسية، لذلك خصَّ

---

[1]: راجع حول جمالية أسلوب الحوار عند: مندور، محمد، **الأدب وفنونه** (القاهرة: دار نهضة مصر، ط2، 1998)، ص72، وسويدان، سامي، " الحوار والرواية: الموقع والدور "، **مجلة الفكر العربي المعاصر**، 1998، العدد 91، ص209.

الفروسية ببيتين منفصلين شكلاً متحدين مترابطين من حيث الدلالة.[1]

وبعد ذلك انظر إلى جمالية الإيقاع الموسيقي ودورها في تجميل النصّ، وإظهار محاسنه من خلال استخدام الجناس في قوله:

يهديك ←——— هاد

عدد ←——— أعداد

ثم يعود مرّة أخرى إلى استخدام جمالية الحكمة في قوله:[2]

مَن يؤت مِن مأمنٍ لم يُجدِه حذرٌ   وقاتلٌ نفسه ما إنْ له رادِ

ومَن يسدُّ عليه الضرُّ ناظره   فليس ينفعه أن الضُّحى بادِ

قد أقْفرَ الحيُّ من هند ٍومِن هادِ   لا عِطر بعد عروسٍ في حديثهم

ومثل هذه الأبيات ذات الطابع الحكمي لم يأت بها الشاعر إلا ليؤكد أمرًا واحداً، وهو أن ما حلَّ ببني عباد كان بأيديهم، وليس بأيدي غيرهم، وهم قد سعوا إلى حتفهم بعد أن خافوا الضر وخشوه، وبعد ذلك أُتوا في مأمنهم.

فقوّة بني عباد وشجاعتهم التي صوَّرها الشاعر وبينها في الفصل الأول، لم تمنعه من استخدام أسلوب التقريع، والتأنيب، والتعزير.

ولا تخلو هذه الأبيات من ظواهر جمالية تمثلت في استخدام أسلوب الشرط، وهذا الأسلوب يعطي الأبيات تناغماً جميلاً، إضافة إلى دوره في ترابط الأبيات، وتماسكها كما في قوله:

ومن يؤت ←——— لم يجده

ومن يسد ←——— فليس ينفعه

وتجب الإشارة هنا إلى أهمية استخدام حرف الجر (من) في قوله: (قد أقفر

---

[1] هناك بعض النقاد أشاروا إلى أن التضمين عيب من عيوب القافية انظر ابن جعفر، قدامة، **نقد الشعر**، ص209.

[2] ابن اللبانة، **ديوانه**، ص139.

الحي من هند ومن هاد) فهذا الــحرف يــفــيـــد معنى العموم والشمول، بمعنى أن أحداً من القوم لن يكون موجوداً بعد ما حلّ بهم من الدمار، بل إن الأمر أعظم من ذلك فقد أصبح الحي مقفراً من أهله جميعاً.

ثم انظر إليه يستخدم أسلوب الاستفهام الإنكاري في قوله: [1]

خانتْ أكفَّهم الأعضادُ فانْقطعوا وكيفَ تبقى أكفٌّ دونَ أعضادِ؟

والاستفهام هنا خرج إلى دائرة معنى التعجب، وبذلك تستمر دلالة الحزن في نفس الشاعر، واستخدامه لكلمة (خانت) في هذا البيت دلالة جمالية، فقد أراد القول إن سبب ما حلّ بهم هو الخيانة التي قام بها بعض أفراد بني عباد، ومعروف أن الفرد إن خان الجماعة هلكا معاً، فلا يمكن أن يبقى أحدهما، ويزول الآخر.

ثم إن طريقة إثارة السؤال بهذه الطريقة تخدم وحدة النصّ، فالنصّ كلّه يقوم على الحزن، فما الضير أن يكون السؤال بهذه الصورة.

ويخلق الجواب – عادةً – راحة نفسية لانكشاف المبهم، أما هنا فقد ازدادت الصورة حزناً، وألماً، وصخباً، لأن الإجابة عن السؤال قد كشفت الخيانة التي حدثت ببني عباد، فنلاحظ التدرج في المشهد الجمالي من الحزن في البداية إلى التقريع وبيان أسباب الانهيـــار،وهذا مـــا تـــكشفه القراءة الجمالية النقدية للنصّ فهي "تسعى إلى كشف ما هو في باطن النص، وتقرأ فيه أبعد مما هو في لفظه الظاهر، وهذا يجعلها أقدر على تجلية حقائق التجربة الأدبية،وعلى إثراء معطيات اللغة". [2]

وبعد هذا كلّه يوضح الشاعر أثر غياب بني عباد عن مملكتهم، ودولتهم قائلاً: [3]

غابتْ عن الفلكِ الأرضي أنجمُهم فليس للسَّعْدِ فيهم نورُ إسعادِ
وبُدِّلوا غيْرنا قوماً فنحنُ نَرى تركيبَ أرواحنا في غير أجسادِ

---

[1] ابن اللبانة، **ديوانه**، ص139.

[2] الغذامي، عبد الله، **الخطيئة والتكفير**، ص76.

[3] ابن اللبانة، **ديوانه**، ص139.

فقد شبههم بصورة جمالية فهم كالأنجم التي تضيء الأرض وما حولها، ولكن بغيابهم انطفأت هذه الأنجم، ويلمح استخدامه هنا أسلوب الجناس الاشتقاقي مرّة أخرى في قوله: "للسَّعد، وإسعاد"، حيث إنه لم يأت بهذا الجناس إلا ليؤكد دور بني عباد في إسعاد الناس في أيامهم الخوالي، وهذه الفكرة أراد الشاعر تأكيدها منذ بداية النصّ حتى نهايته كما سيظهر.

ويمكن للدارس أن يلاحظ استخدام الشاعر للضمير "نحن"؛ ليضع نفسه مع القوم في دائرة واحدة، وهذه إشارة جمالية منه؛ ليؤكد أن ما حلّ ببني عباد لم يؤثر فيهم وحدهم، بل إن جميع من يعرفهم حزنوا على ذلك.

وجاء التقارب الصوتي بين (خانت البيت 19) و(غابت البيت 20)، لا لتعزيز القيم الصوتية الإيقاعية حسب، بل ليؤكد ما حدث: فهذه الخيانة التي حدثت بين أبناء بني عباد، كانت سبباً رئيساً في غيابهم وزوالهم، وتتالي الكلمتين في بيتين متلاحقين يساعد على تأكيد هذه الفكرة.

ويعزّي الشاعر نفسه باللجوء مرّةً أخرى إلى جمالية الحكمة في قوله:[1]

هيَ المقاديرُ لا تُبقي على أحدٍ وكُلُّ ذي نفسٍ فيها لآمادِ

فقد كرر الشاعر هذه الفكرة المعروفة غير مرَّة في القصيدة، فبعد أن ذكرها في البيت (8)، أعادها هنا مرَّة أخرى، وكان في كلّ مرَّة يقدمها بشكل جمالي جديد، وذلك أحد مستلزمات الأدب، من حيث تقديم العادي المألوف في لُغة مشرقة جديدة، يمتزج فيها ما هو عقلي بإحساسات الشاعر المرهفة، وهذا يمنح الأفكار والرؤى جمالاً باهراً، ولجوء الشاعر إلى غرض الحكمة في كلِّ فصل من فصول القصيدة جاء من أجل الربط بينها، وهذا عنصر جمالي يرجع إلى التناسب بين المعاني.

وهذه التعزية جاءت من خلال التأسي بالدول الأخرى التي أصابها الانهيار،

---

[1] ابن اللبانة، **ديوانه**، ص140.

واستشهد على ذلك ببني العباس الذين خلعوا كذلك على الرغم من قومهم، ولا فرق في نظره بين بني عباد، وبني العباس فيقول:[1]

وأسوَةٌ لهم في غيْرهم حَسُنتْ فما شماتةُ أعداءٍ وحُسَّادِ
إنْ يخلعُوا، فبنو العباس ِقد خُلعوا وقدْ خلت قبلَ حمصٍ أرض بغدادِ
تقولُ فيهم، وهم أعلى برامكةٍ فالحالُ كالحالِ، إفسادٌ كإفسادِ
كانت أسرَّتهم من فضلها بهم مثلِ المنابرِ، أعواداً بأعوادِ

ومن جمالية التشكيل اللّغوي في هذين البيتين استخدامه للجناس، والتكرار بطريقة جمالية، أضافت بُعداً موسيقيًّا إلى النصّ بشكل عامّ، وذلك على النحو الآتي:

يخلعوا ————◄ خلعوا
فالحال ————◄ كالحال
إفساد ————◄ بإفساد
أعواد ————◄ بأعواد

من جماليات هذه القصيدة أن القارئ لا يكاد يفرغ من بيت ومقطع حزن وألم، حتى يقع على آخر، وكل ذلك لتبقى القصيدة محتفظة بذلك الإيقاع الموسيقي الحزين، وهذا سرّ من أسرار الجمال فيها.

لذلك نراه في الأبيات اللاحقة يقدم صورة وصفية حقيقية محزنة لما آل إليه الوضع الخاص ببني عباد من خلال استخدام جمالية الطباق، والمقابلة فيقول:[2]

إنّا إلى الله في أيامهم، فلقد كانت لنا مثل أعراسٍ بأعيادِ
شُمُّ الشواهق فيها كَهفُ معتصمٍ مثل الأباطحِ فيها خصب مرتادِ
تبًّا لدنـــــيا أذاقتهم حوادثُها برَح العذاب وما دانوا بإلحادِ

---

[1] نفسه والصفحة نفسها.

[2] ابن اللبانة، **ديوانه**، ص140.

أضحت مُكسَّرةً أرعاظ أسهمهم   وأسهُم الدَّهر فيهم ذاتُ أقصادِ
ذلّوا وكانت لهم في العزِّ مرتبةٌ   تحطّ مرتَبَتيْ عادٍ وشدادِ
كانوا ملوكَ الأرض فانصرفُوا   وما لهم حُرمةٌ فيها ولا نادِ
حَموا حريمَهمُ حتى إذا غُلبوا   سِيقوا على نَسقٍ في حبل مقتادِ
تبدَّلوا السِّجن بعد القصر منزلةً   وأحدقوا بلصوصٍ عوضَ أجنادِ
وأُنزلوا عن متونِ الشُّهب واحتملوا   فويقَ دُهمٍ لتلك الخيل أندادِ
وعيث في كلّ طوقٍ من دروعِهم   وصِيغ منهن أغلالٌ لأجيادِ
وغيرتْ نشواتُ اللائذين بهمْ   بمثْلِ ما قصفوا من كلّ مُنآدِ
تُرى نَرى بعد أنْ قامتْ قيامتهم   مِن يوم بعثٍ لهم فينا وميلادِ
وهل يكون لهم زنْدٌ يُري، فيُرى   لنارهم هبّةً من بعد إخمادِ

فهم كانوا أصحاب عزٍّ وشموخ، وكانت أيامهم سعيدة وكلها أفراح وأعراس، ويعود مرّة أخرى؛ ليحمّل المسؤولية لحوادث الدنيا التي أذاقتهم العذاب، حتى أضحت قوّهم مكسّرة واهية، وبعد العزّ والسيادة أصبحوا أذلاء، وقد كانوا ملوكاً قبل الزوال، أما الآن فقد سيقوا ضعفاء لا حول لهم ولا قوّة، وأصبح بيتهم السجن بدلاً من القصر، وأصبح حرسهم اللصوص بدلاً من الجنود، وأصبحت دروعهم أغلالاً لهم، وأصبحوا يستغيثون بغيرهم بعد أن كان الناس يستغيثون بهم، ثم يلجأ إلى أسلوب التمني بأن تعود أيامهم.

ويمثل التقابل والتضاد هنا دوراً جمالياً في القصيدة، كونها مثيراً جمالياً أسلوبياً يجسد النواحي النفسية الوجودية التي يعاني منها الشاعر [1]، وهي تنطوي تحت لواء مفارقة طويلة تلف القصيدة بأكملها، ومثل هذا التضاد في الموقف والفكرة يمثل قيمة

[1] راجع: ابن منظور، **لسان العرب** (بيروت: دار إحياء التراث العربي، ط2، 1992م) مادة ضدد، وداود، عشتار، **الأسلوبية الشعرية** (عمان: دار مجدلاوي، ط1، 2007م)، ص218– 239.

جمالية من خلال استنطاق الشعور عن طريق الإبانة عن وجهي الحياة والأشياء [1]، وكأن الشاعر حمّل التضاد هنا صراعات الوجود وتناقضاته؛ ليكون التضادّ الأساسي في الوجود أصلاً للتضاد اللُّغوي.[2] وبالنظر إلى طبيعة العلاقة بين الصورتين المتقابلتين في الأبيات السابقة يلحظ أن حضور أحدهما يستدعي غياب الآخر، وهذا ما كان فعلاً في ماضي بني عباد وحاضرهم.

فهو يوازن بين زمنين ماضٍ وحاضر، والعلاقة بينهما علاقة تنافر وتناقض، ولكنه تنافر يؤدي إلى الكشف عن نفسية الشاعر، ليجعل المتلقي يعيش الحالة النفسية الصعبة التي عاشها الشاعر.[3]

ولا تكمن جمالية هذه الأبيات في استخدام أسلوب المقابلة، فإضافة إلى ذلك عمد الشاعر إلى الفعل المبني للمجهول كما في قوله: (ذلوا، وغلبوا، وسيقوا،وأنزلوا، وعيث، وغيرت، وتُرى، ونرى،وصيغ)، وهذه الجمالية لا تتوقف عند هذه الشريحة، فقد استخدمها الشاعر في الفصل الأول في قوله: (هدّت، وفلّت)، وكذلك ستتكرر في الفصول اللاحقة منها.

ولكن ماذا قصد الشاعر من وراء ذلك؟ إنه أراد من كلّ هذا أن يقول: إن ما حلّ ببني عباد قد أصبح مفروغاً منه، وأصبح في حكم الشيء القائم الذي لا يمكن تغييره، ثمّ إن إخفاء الفاعل في هذه الأفعال يؤكد حزن الشاعر عليهم، حتى إنه لم يذكرهم صراحة في هذه القصيدة إلا في البيت الأول، على الرغم من أن قافية القصيدة كانت

---

[1] عبد المطلب، محمد، **بناء الأسلوب في شعر الحداثة والتكوين البديعي** (مصر: دار المعارف، ط2، 1995م)، ص147، والديوب، سمير، **الثنائيات الضدية في الشعر العربي القديم** (دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب، 2009م)، ص6.

[2] انظر حول هذه الفكرة عند، محمد صابر، **المغامرة الجمالية للنص الشعري** (الأردن: جدارا للكتاب العالمي، عالم الكتب الحديث، ط1، 2008م)، ص29.

[3] راجع حول هذه الفكرة عند: عباس، إحسان، **فن الشعر**، (عمان: دار الشروق، ط1، 1987م)، ص177– 178، وهويدي، صالح، **تحليل النصوص الأدبية** (بيروت: دار الكتاب الجديد، ط1، 1998م)، ص143 – 148.

مناسبة لذكرهم مرّات كثيرة، ولكن فداحة المصيبة، أبت إلا أن يؤثر الشاعر عدم ذكرهم صراحة، وهو يريد من ذكر الفعل المبني للمجهول هنا بيان عظم المصيبة.

وتبلغ ذروة الحزن وقمة الأسى عند الشاعر في الفصل الثالث من القصيدة، وذلك عندما يبدأ بتشخيص مناظر نقل بني عباد، مصوراً بمناظر حزينة مشهد دولة تهوي إلى أسفل من علٍ، فتراه يصور مشهد تسيير السفن في الوادي الكبير وصفاً دقيقاً، فهم كالأموات والناس قد وقفوا على العبرين، جانبي النهر، والنوح يحدو الركب مودّعاً، والدمع يسيل على الخدين حزناً وألماً، حتى إن الأكباد كادت أن تتقطع من شدة الكمد والأسى فيقول:[1]

نسيتُ إلا غداة النهر كونَهم ... في المنشآت كأموات بألحادِ
والناس قد ملأوا العبرَيْن واعتبروا ... من لؤلؤٍ طافياتٍ فوق أزبادِ
حطّ القناعُ فلم تستر مخدّرة ... ومزّقت أوجهٌ تمزيق أبرادِ
تفرّقوا جيرةً من بعد ما نشأوا ... أهلاً بأهلٍ وأولاداً بأولادِ
حانَ الوداعُ فضجتْ كلّ صارخةٍ ... وصارخٍ من مفدَّاةٍ ومن فادِ
سارتْ سفائنهم والنَّوح يصحبُها ... كأنّها إبلٌ يحدوا بها الحتادي
كمْ سالَ في الماء من دمعٍ وكمْ حملت ... تلك القطائع من قطعات أكبادِ

إنّ الشاعر في هذا المشهد يصور مشاهد الذل والهوان من خلال استخدام أسلوبية القصّ، فالصورة هنا ذات تشكيل محوري، وصورة جمالية مزدوجة باعتمادها على عنصر الطبيعة، وهذه جمالية أخرى تضاف إلى جماليات النصّ.

ويلحظ جمالية تصوير الحركة في المشهد، ولكن هل بقي المشهد مفتوحاً حركياً؟ تأتي هنا جمالية التناسق والتتالي، فيأتي أولاً المشهد الخصب الحركي، وذلك عندما سيروا وسط حشد كبير من الناس، والنوح يحيط بهم،ثمّ يأتي مشهد الهدوء من خلال

[1] ابن اللبانة، **ديوانه**، ص140-141.

البكاء وسيلان الدموع، وكأن مشهد الهدوء ارتبط بتعبير المشاهدين عن حزنهم بإنزال الدموع والبكاء.

ثم يأتي الفصل الختامي في القصيدة ليعود مرّة أخرى للحديث عن صفات بني عباد ومآثرهم، فهم ملاذ المحتاجين، وهم أصحاب قوّة في الحروب إضافة إلى دورهم في إكرام الزائر وطالب العطاء، فلم يعرف عنهم أنهم فعلوا عكس ذلك، وبهم زال الظلام والجهل بإرشادهم وتوجيههم فيقول:[1]

مَن لي بكم يا بني ماءِ السماءِ إذا ... ماءُ السماء أبى سقيا الحشى الصادي
وأين ألقاكمْ في الرّوع من فئةٍ ... مدربين على الهيْجاء أنْجادِ
ومَن يحقّ لي الآلاف من ذهبٍ ... كأنما أشربتُ ماذيّةُ الحادِ
كأنما سُكبتْ من جوف بارقةٍ ... بنارِ نُورٌ من المرّيخ وقّادِ
وأين معتمدٌ نُعمى يقسِّمها ... مرعى وماءً لزوارٍ وروّادِ
وأين يُوضَح لي هدْيُ الرشيد ضُحى ... أجلو به في ظلام الغي أرشادِ
وأين لي كنفٌ المعتد متزلةً ... على احتفال من النّعمى وأعدادِ
مكارم ومعالٍ، كنتُ بينهما ... كأنني بين روضات وأطواد

وتبرز في هذه الأبيات جمالية غاية في التنسيق، وذلك من خلال تكراره أداة الاستفهام (أين) أربع مرّات، ومثل هذه الاستفهامات جاءت مفرغة من مدلولها، مملوءة بدلالة الحزن والانكسار،وهو لا ينتظر إجابة، فهي تتضمن معنى الدهشة والتعجب لما حلّ ببني عباد، وكان لعنصر الاستفهام في القصيدة بوصفه منبهاً أسلوبيًّا جماليًّا دور مهم في شدّ محاورها، إذ الاستفهامات الإنكارية على مساحة واسعة منها.

وهذا التكرار يمثل إلحاحاً من الشاعر على دور بني عباد وقيمتهم الكبيرة، فمثل هذه الظاهرة الأسلوبية الجمالية تكشف المعنى في النص، وتجعله أكثر ترابطاً وتماسكاً.[2]

[1] ابن اللبانة، **ديوانه**، ص141.

[2] راجع هذه الفكرة عند: الملائكة، نازك، **قضايا الشعر المعاصر** (بيروت: دار العلم للملايين، 1989م)، ص276،

ويأخذ هذا التكرار شكل التوازي [1] في تماثل البدايات وذلك على النحو الآتي:

أيـــــن

↓

أيـــــن

↓

أيـــــن

↓

أيـــــن

وهذه الناحية الأسلوبية تعمل على ترسيخ المعنى في النفس.

ويختم القصيدة بالدعاء لبني عباد بالخير؛ لأنهم قوم لم يعرفوا إلا فعل الخيرات، في إشارة من الشاعر لمدى الحزن الذي يلفّ قلبه، يشير إلى أن العيش بعدهم أصبح في نكد وحزن قائلاً:[2]

لقاكُمُ اللهُ خيراً إنّكم نفرٌ ... لم تعرفوا غيرَ فعلِ الخير من عادِ

إنْ كانَ بعدَكم في العيْش من أربٍ ... فكان فـــي غصصٍ عيشي وأنـــكادِ

إن مجرد إلقاء نظرة على أبيات القصيدة يدرك القارئ فطرية الذوق الجمالي عند الشاعر، فما استخدمه من محسنات بديعية، وإيقاع لُغوي، وتشابك لفظي، لم يأتِ متكلفاً، بل أدّى دوره الفني في القصيدة.

والقصيدة في مجملها جمعت بين الأساليب الإنشائية والخبرية بحسب ما يقتضيه

الهليل، عبد الرحمن، **التكرار في شعر الخنساء: دراسة فنية** (الرياض: دار المؤيد، ط1، 1999م)، ص17–31.

[1] انظر حول التوازي عند: ابن منظور، **لسان العرب**،مادة وزي، والفيروز أبادي، محمد بن يعقوب (816 هـ)، **القاموس المحيط** (مصر: شركة مصطفى البابي الحلبي، ط2، 1952م) مادة وزي، ومفتاح، محمد، **في سيمياء الشعر العربي القديم** (الدار البيضاء: دار الثقافة، 1982م)، ص45– 46.

[2] ابن اللبانة، **ديوانه**، ص141.

المقام، غير أن الأسلوب الخبري كان هو الغالب على القصيدة، ولعل الميل إلى هذا الأسلوب؛ لأنه أنسب لمثل هذه المواقف التي يقف الشاعر فيها يصف المشاهد، ويعرضها، ويسردها للمتلقي، وهذه جمالية تحلّى بها النصّ منذ البداية وحتى النهاية.

كلمة في إيقاع القصيدة

فضلاً عما تحدثنا عنه في ثنايا البحث من جوانب موسيقية لغاية الكشف عن تلاحمها مع عناصر القصيدة، فإننا نتحدث عن الإيقاع هنا من مفهوم وجانب آخر[1]. فقد اختار الشاعر البحر العروضي ليكون بحراً ووزناً موسيقيًّا، فقد اتسع البحر البسيط برحابته واستيعابه للأغراض الجليلة، والعواطف المضطربة، على الرغم من بساطته وطلاوته كما يشير النقاد القدماء.[2]

وبذلك نرى أنّ أحد عناصر الجمال الموسيقي الأولية هو اختيار البحر الذي ستنظم عليه القصيدة، ولكن يجب الإشارة هنا إلى أن تفعيلات البحر نفسها لا قيمة لها في داخل العمل الشعري إلا بالتحامها بعناصر القصيدة الفكرية، والشعورية، والاجتماعية، والنفسية، التحاماً كالتحام المعنى بلفظه.[3] وهذا الالتحام والتآلف، والانسجام، والتناسق هو الذي يحقق المتعة الفنية عند المتلقي في كلّ العصور والأماكن.

ومن العناصر التي ترتبط بالإيقاع هنا اختيار الشاعر لقافية مقصودة، وهي في هذه القصيدة قافية الدال المكسورة، والسؤال هنا: لِمَ عمد الشاعر إلى هذه القافية

[1] راجع حول قيمة الإيقاع من الناحية الجمالية عند: باحمدان، ابتسام، **الأسس الجمالية في الإيقاع البلاغي في العصر العباسي**، (حلب: دار القلم العربي، ط1، 1997م)، وأبو ملحم، علي: **في الجماليات: نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن**، (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط1، 1990م).

[2] القرطاجني، حازم بن محمد 684 هـــ، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق: محمد الحبيب، (تونس: دار الكتب الشرقية، 1966م)، ص269.

[3] انظر حول العلاقة بين الإيقاع وعناصر القصيدة عند: عصفور، جابر، **مفهوم الشعر** (القاهرة: دار الثقافة، 1978م)، ص41 وما بعدها.

بحركتها المذكورة هنا؟ وهل جاء هذا عفو الخاطر؟ لا بدَّ من القول: إن قافية الدال تتفق مع شدة الموقف وقوته وعندما جاءت الدال مكسورة دلّ على انكسار الشاعر شعوريًّا، ونفسيًّا، وفكريًّا نتيجة لانهيار دولة بني عباد، فمن جمالية اختيار القافية أنها جاءت متوافقة مع فكرة القصيدة، ومضمونها، وهدفها، وغايتها.

وإضافة إلى هذا يلحظ الدارس فيما يتعلق بالقافية ظاهرة لا يمكن تجاوزها أو التغافل عنها، وهي ظاهرة التكرار في القوافي ومن الأمثلة على ذلك:

تكرار كلمة (بادي) في البيت الخامس، وكلمة (باد) في البيت السابع عشر، وتكراره كلمة (هاد) في البيتين الثالث عشر والثامن عشر، وتكراره كلمة (بإلحاد) في البيت التاسع والعشرين، وكلمة (بألحاد) في البيت الأربعين.

والغريب أن هذا التكرار لم يشوّه جماليات القافية والإيقاع الشعري، بالرغم من ذلك التكرار المتقارب بين القوافي المكررة في بعض الأحيان، بل على العكس من ذلك جاء التكرار جمالياً ومثرياً للقصيدة، وصورها لذلك "فحاجة النفس إلى إدراك ذاتها تفصح عن نفسها، وتفوز ببغيتها على نحو أشمل في التعادلات الصوتية للقوافي".[1]

ومن النواحي الإيقاعية الجمالية التي شكلت جانباً مهمًّا في القصيدة استخدام الشاعر صيغاً صرفية بعينها، وسأقصر الحديث عن صيغة واحدة وهي (اسم الفاعل)، فقد كرر الشاعر هذه الصيغة في جميع فصول القصيدة، نحو قوله:(رائح، وغادي، والرابيات، واليانعات، والنائبات، وبادي، ومؤمل، وفارس، وهاد، واللائذين، وصارخ، وصادي...) وجميع هذه الصيغ الصرفية جاءت لتشكل جانباً مهمًّا في بيان المعنى، فهي إما أن تؤدي دور بيان قوّة بني عباد وشجاعتهم، وحاجة الآخرين لهم، أو أنها أدَّت دور الحزن والأسى عليهم لفقدان دورهم في الحياة ومساعدة الآخرين.

---

[1] هيجل، فريدريك، **فن الشعر**، ترجمة: جورج طرابيشي (بيروت: دار الطليعة، 1981م)، ص94. وانظر حول هذه الفكرة عند: عبد الرؤوف، محمد، **القافية والأصوات اللغوية** (القاهرة: مكتبة الخانجي، 1977م)، ص15 وما بعدها

وفي النهاية أرجو أن أكون قد أصبت شيئاً من التوفيق في إلقاء الضوء على نصٍّ أندلسيّ، وأعترف أنني مهما حاولت أن أسبر أغوار هذه القصيدة إلا أنني سأبقى عاجزاً عن إدراك الجمال الكلي لها، لأنَّ العمل الشعري يأبى ذلك، وهو لا يسلّم لباحث نفسه بعد دراسته دراسةً متأملةً شاملةً إلا بعض مفاتيحه، ويحتفظ بالباقي للآخرين وهكذا.

الخاتمة

تناول البحث الحديث عن أحد المناهج النقدية الحديثة وهو المنهج الجمالي، لما له من دور في تحليل النصوص الشعرية، وتبين أن الهدف من هذه الدراسة بيان كيفية تطبيق هذه المناهج على الشعر مما يكسبه قوّة، وفاعلية، وحيوية، وقد اعتمدت الدراسة المنهج الجمالي أساساً لها، وهو نفسه المنهج الفني الأدبي الذي اعتمد عليه النقاد في دراسة الأعمال الأدبية المختلفة، وتمّت الإشارة إلى مجموعة من الدراسات السابقة التي تناولت الحديث عن المنهج الجمالي، وكانت عونا لنا في هذه الدراسة.

وبعد ذلك تمَّ بيان آراء الدارسين في القراءة الجمالية حيث تمَّ تحديدها بالإيقاع، والصورة، والموسيقى، والصياغة، وتمَّت الإشارة إلى أن النقاد الجماليين يلغون الجوانب النفسية والاجتماعية، والاقتصادية عند تحليلهم للنصوص، ولذا فإن النقد الذي وجه إليهم كان من خلال بيان دور هذه العوامل الخارجية في تكون النصّ وفلسفته.

أما الجانب التطبيقي فقد اخْتُصَّ بالحديث عن دالية ابن اللّبانة الأندلسي في رثاء بني عباد في ضوء المنهج الجمالي، وقد حاول الباحث تطبيق هذا المنهج على هذه القصيدة، وقد تجلّى ذلك في محاورة النصّ واستنطاق ما فيه، وبيان أهم مضامينه، ودور البنى الصرفية، والبلاغية، واللغوية، والموسيقية، والإيقاعية، في تكوين جمالية النصّ والتعبير عن نفسية الشاعر.

References: المراجع:

Abū Mulhim, ʿAlī, *Fī al-Jamāliyyāt: Naḥwa Ru'yah Jadīdah Ilā Falsafat al-Fann* (Beirut: al-Muassasah al-Jāmiʿiyyah li al-Dirāsāt wa al-Nashr, 1st edition, 1990).

Al-Ahwāni, Aḥmad Fu'ād, "Taqdir al-Jamal", *Majallat al-Kātib*, vol. 7, issue, 28, year 1948.

Al-Aṣfahānī, ʿAlī bin al-Husayn, *al-Aghānī* (Beirut: Dār Iḥyā' al-Turāth al-ʿArabī, 1st edition, 1994).

Al-Asʿad, Muḥammad, *Maqālah fī al-Lughah al-Shiʿriyyah* (Beirut: al-Muassasah al-ʿArabiyyah li al-Dirāsāt, 1st edition, 1980).

Al-Duyūb, Sāmir, *al-Thunā'iyyāt al-Ḍiddiyyah fī al-Shiʿr al-ʿArabī al-Qadīm* (Damascus: al-Hay'ah al-ʿĀmmah al-Sūriyyah li al-Kitāb, 2009).

Al-Fayrūzābādī, Muḥammad bin Yaʿqūb, *al-Qāmūs al-Muḥīṭ* (Misr: Sharikat Muṣṭafā al-Bābī al-Ḥalabī, 1952).

Al-Ghadhāmī, ʿAbd Allāh, al-Khatī'ah wa al-Takfīr (Jeddah: al-Nādī al-Adabī, 1st edition, 1985).

Al-Halīl, ʿAbd al-Raḥmān, *al-Tikrār fī Shiʿr al-Khansā': Dirāsah Fanniyyah* (Riyadh: Dār al-Muayyad, 1st edition, 1999).

Al-Jihād, Hilāl, *Jamāliyyāt al-Shiʿr al-ʿArabī* (Beirut: Markaz Dirasat al-Wihdat al-Arabiyyah, 1st edition, 2007).

Al-Maā'ikah, Nāzik, *Qaḍāyā al-Shiʿr al-Muʿāṣir* (Beirut: Dār al-ʿIlm li al-Malāyīn, 1989).

Al-Maqqarrī, al-Tilmisānī Aḥmad bin Aḥmad, *Nafḥ al-Ṭīb fī Ghuṣn al-Andalus al-Raṭīb*, ed. Yūsuf al-Biqʿī (Beirut: Dār al-Fikr, 1998).

Al-ʿĪd, Yamanī, *Fī Maʿrifat al-Naṣṣ* (Beirut: Dār al-Ādāb, 4th edition, 1999).

Al-Qurṭājinī, Ḥāzim bin Muḥammad, *Minhāj al-Bulaghā' wa Sirāj al-Udabā'*, ed. Muḥammad al-Ḥabīb (Tunis: Dār al-Kutub al-Sharqiyyah, 1996).

Al-Rukābī, Jawdat, *Fī al-Adab al-Andalusī* (Cairo: Dār al-Maarif, no date).

Bāḥamdān, Ibtisām, *al-Usus al-Jamāliyyah fī al-Īqāʿ al-Balāghī fi al-ʿAṣr al-ʿAbbāsī* (Aleppo: Dār al-Qalam al-ʿArabī, 1st edition, 1997).

Brulieh, Jeizl, *Jamāliyyāt al-Ibdāʿ al-Mūsīqī*, translation: Fu'ād Kāmil (Baghdad: Dār al-Shu'ūn al-Thaqāfiyyah al-ʿĀmmah, no date).

Dāwūd, ʿAshtār, *al-Uslūbiyyah al-Shiʿriyyah* (Amman: Dār Mmajlāwī, 1st edition, 2007).

Gharīb, Rūz, *al-Naqd al-Jamālī wa Atharuhu fī al-Naqd al-ʿArabī* (Beirut: Dār ʿIlm li al-Malāyīn, 1952).

Hegel, Frederich, *Fann al-Shiʿr,* translation: George Ṭarābīshī (Beirut: Dār al-Ṭalīʿah, 1981).

Hilāl, Muḥammad al-Ghunaymī, *al-Naqd al-Adabī al-Ḥadīth* (Cairo: Dār Nahḍat Miṣr).

Huwaydī, Ṣālih, *Taḥlīl al-Nuṣūṣ al-Adabiyyah* (Beirut: Dār al-Kitāb al-Jadīd, 1st edition, 1998).

Ibn Jaʿfar, Qudāmah, *Naqd al-Shʿir,* ed. Muḥammad ʿAbd al-Munʿim Khafājī (Cairo: Maktabat al-Kulliyyāt al-Azhariyyah, 1979).

Ibn Labbānah, Muḥammad bin ʿĪsa, *Dīwān Ibn Labbāanah,* ed. Munjid Bahjat (Kuala Lumpur: Research Centre-International Islamic University Malaysia, 2001).

Ibn Manẓūr, Jamāl al-Dīn Muḥammad bin Mukarram, *Lisān al-ʿArab* (Beirut: Dār Iḥyā' Turāth al-ʿArabī, 2nd edition, 1992).

Ibn, Khallikān, Aḥmad bin Muḥammad bin Ibrāhīm, *Wafayāt al-Aʿyān wa Anbā' Ahl al-Zamān* (Beirut: Dār al-Thaqāfah, no date).

Imbert, Enrique Anderson, *Manāhij al-Naqd al-Adabī,* translation: al-Ṭāhir Aḥmad Makkī (Cairo: Maktabat al-Adab).

Ismāʿīl, ʿIzz al-Dīn, *al-Usus al-Jamāliyyah fī al-Naqd al-Adabī* (Cairo: Dār al-Fikr al-ʿArabī, 1974).

Mandūr, Muḥammad, *al-Adab wa Funūnuhu* (Cairo: Dār al-Nahḍat Miṣr, 2nd edition).

Miftāḥ, Muḥammad, *Fī Sīmiyā' al-Shiʿr al-ʿArabī al-Qadīm* (Casablanca: Dār al-Thaqāfah, 1992).

ʿAbbās, Iḥsān, *Fann al-Shiʿr* (Amman: Dār al-Shurūq, 1st edition, 1987).

ʿAbd al-Muṭṭalib, Muḥammad, *Binā'al-Uslūb fī al-Shiʿr al-Ḥadāthah wa al-Takwīn al-Badīʿī* (Misr: Dār al-Maʿārif, 2nd edition, 1995).

ʿAbd al-Ra'ūf, Muḥammad, *al-Qāfiyah wa al-Aṣwāt al-Lughawiyyah* (Cairo: Maktabat al-Khānjī, 1977).

ʿUṣfūr, Jābir, *Mafhūm al-Shiʿr* (Cairo: Dār al-Thaqāfah, 1978).

Ṣābir, Muḥammad, *al-Mughāmarah al-Jamāliyyah li al-Naṣṣ al-Shiʿrī* (Jordan: Dār al-Kitāb al-ʿĀlamī, ʿĀlam al-Kutub al-Ḥadīth, 1st edition, 2008).

Okan, Steven, *Dawr al-Kalimah fī al-Lughah*, translation: Kamāl Bashīr (Cairo: Dār Gharīb, 12th edition, 1997).

Suwaydān, Sāmī, "al-Ḥiwār wa al-Riwāyah: al-Mawqiʿ wa al-Dawr", *Majallat al-Fikr al-ʿArabī al-Muʿāṣir*, issue no. 91, year 1998.

Tadich, *al-Naqd al-Adabī fī al-Qarn al-ʿIshrīn,* translation: Mundhir ʿAyāshī (Damascus: Manshūrāt Wizārat al-Thaqāfah, 1993).

Tawfīq, Saʿīd, al-Khibrah al-Jamāliyyah: Dirāsah fī Falsafat al-Jamāl al-Ẓāhirātiyyah (Beirut: al-Muassasat al-Jāmiʿiyyah, 1992).

Ṭāhir, ʿAli Jawād, *Muqaddimah fī al-Naqd al-Adabī* (Beirut: Al-Muassasat al-ʿArabiyyah li al-Dirāsāt wa al-Nashr, 1st edition, 1979).